

Formas de morir: de Alberto Greco a Alejandra Pizarnik

Cristina Piña

... hay una reversión de la obra sobre la vida (y no al contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto...

Roland Barthes

Dying
is an art, like anything else
Sylvia Plath

1 . “Hay más cosas en el cielo y la tierra...”¹

Muchas veces, especializados como estamos en nuestra tarea de críticos literarios, no prestamos atención a otros fenómenos del campo artístico —pintura, música— los cuales, en ocasiones, pueden resultar singularmente reveladores para el corpus literario o el autor que estamos investigando, en tanto que nos permiten establecer nuevas relaciones y plantear nuevas respuestas a problemas que presentan los textos.

Señalo esto pues es, precisamente, lo que me ocurrió al entrar en contacto con la obra del plástico argentino Alberto Greco, nacido en 1930 en Buenos Aires y que se suicidó en 1965 en Barcelona —ya que pasó un período importante de su vida y realizó buena parte de su obra en España—, y ponerlo en correlación con la obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, en cuya vida-obra hace más de veinte años vengo indagando².

En efecto, cuando por primera vez me enfrenté con los *collages* de Alberto Greco expuestos en Buenos Aires en 1996 y recuperados, después de treinta años, para el circuito pictórico, me llamó

profundamente la atención la similitud que, en el campo de la plástica, presentaban con los textos póstumos de Alejandra Pizarnik editados por Olga Orozco y Ana Becció en *Textos de Sombra y últimos poemas* bajo el título de “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”³. Porque, al igual que los textos de Pizarnik —pues en este caso no se puede hablar estrictamente de “poemas”, sino que se trata de producciones lingüísticas que se adecuan a la definición barthesiana de “texto” por oposición a la “obra”⁴, en razón de su intertextualidad radical, su borramiento de la figura del autor, su diseminación del sentido, su carácter paradójico desde el punto de vista genérico, su conexión con el “goce” en sentido lacaniano, etc.—, las telas de Greco presentaban una heterogeneidad matérica impresionante, engendradora del tipo efectos de sentido y de productividad por parte del espectador señalados por Barthes como propios del objeto lingüístico “texto”. En efecto, en ellas se reunían un conjunto heterogéneo de elementos plástico-gráficos que remitían a una variedad de “discursos” estéticos y sociales —respecto de los cuales funcionaban como “citas”—, entre los cuales

se incluían obras e “intervenciones” del propio autor, recurriendo, además, a una también impresionante diversidad de técnicas pictóricas —óleo, *collage*, tinta, papel y dibujos encolados, grafito, incorporación de personajes vivos, etc.—, factor este último que, al ser equiparable a la hibridez genérico-literaria de los textos de Pizarnik —donde desde diálogos dramáticos a fragmentos poéticos, micro-narraciones y parodias diversas aparecen y entran en conflicto todos los géneros literarios y discursivos posibles—, hacía por lo menos dudoso calificarlos de *collages*, pues estaban más allá de toda especificación de “género” plástico. Por fin, el efecto de borrado del autor en razón de tal heterogeneidad intertextual y técnica —que, como bien dice Barthes, al convertir al texto en un “mosaico de citas”, anula toda ilusión de “paternidad”— estaba, como en Pizarnik, inquietantemente desafiada por “incrustaciones” autorreferenciales, que, si en la autora van desde su nombre a fragmentos de poemas propios, en el caso de Greco incluían, además del nombre propio —ese “GRECO” obsesivamente diseminado y repetido en diversas telas—, dibujos y textos también propios.

Esta primera relación entre los dos artistas se convirtió en asombro y deslumbramiento cuando empecé a documentarme sobre la vida y la obra de Alberto Greco y descubrir en cuántos puntos su trayectoria artístico/vital se acercaba a la de Pizarnik.

De esa red de similitudes y diferencias —pues también hay importantes divergencias— pretendo dar cuenta aquí, a fin de desentrañar si en ambos podemos captar un similar proyecto estético articulado en dos lenguajes diferentes: plástica/literatura.

2. Más allá de la tela y la página: estetización de la vida y ontologización del arte

Como lo señalé, tras ese primer acercamiento empezaron a sucederse, como relámpagos, los descubrimientos de coincidencias entre Pizarnik y Greco, que simplemente enumero a continuación, ya que me detendré en detalle en ellas en el curso del artículo:

- los dos habían incursionado en la práctica artística del otro: en el caso de Greco, su actividad literaria está sobre todo concentrada en el libro de poemas *Fiesta* de 1950, algunas letras de tango, relatos y la mítica novela-diario *Besos brujos*, pero también puede percibirse en la constante inclusión de textos autorreferenciales en sus te-

las, sea en forma del nombre propio o de textos producto de la escritura automática. En el de Pizarnik, su incesante producción de dibujos a la Klee —asociada con su asistencia, en 1954, al taller de Batlle Planas— con la que agasajaba a sus amigos, además se concretó, en 1965, en la exposición conjunta que hizo con Mujica Láinez en “El Taller”, así como en los dibujos que acompañan la edición de *Zona Prohibida*, separata publicada en 1982 por la Universidad Veracruzana de México en las Ediciones Papel de Envolver, Colección Luna Hiena, pero que fue entregada a la editorial veinte años antes, en 1962;

- los dos tuvieron diversos intentos de suicidio antes de aquél que dio fin a sus respectivas vidas⁵, en el cual era perceptible una “puesta en escena” cargada de significación y de voluntad estética: el “disfraz” y la escritura del propio cuerpo en Greco; la muñecas maquilladas y un texto perturbador —“No quiero ir nada más que hasta el fondo”— en Pizarnik;
- los dos encarnaron *personajes* en el escenario de su época, íntimamente vinculados con su concepción del arte e indiscernibles de él, en un gesto de articulación entre vida y arte, que los convirtió en “leyendas” para sus contemporáneos y sucesores;
- los dos, en relación con lo anterior, pusieron de manera especialmente significativa el cuerpo en sus respectivas obras, en un doble gesto de estetización de la vida y “ontologización” de la obra;
- los dos optaron por una sexualidad heterodoxa, en el sentido de practicar una bisexualidad orientada preferentemente a las relaciones homosexuales;
- los dos manifestaron su rechazo respecto de la sociedad al no incorporarse en el circuito productivo y de mercado: ninguno de los dos tuvo un “trabajo” en sentido capitalista. A Pizarnik siempre la mantuvieron sus padres y, de la lectura de la documentación sobre Greco, puede suponerse que vivió de algunas ventas esporádicas y, tal vez, de la ayuda de sus amigos.
- los dos, por fin, fueron autores de “obras” profundamente revulsivas para sus respectivos campos artísticos.

Pero, junto con esas coincidencias, también emergieron diferencias que los delineaban como figuras ubicadas en lugares ligeramente diferentes dentro de sus respectivos ámbitos artísticos:

- frente a una vida que en gran medida se desarrolló en el exterior en el caso de Greco, Pizarnik, tras el mítico viaje a París de 1962-64, sólo hizo un breve —y aterrador— viaje al exterior;
- frente a la voluntad revulsiva que, desde el comienzo, tuvo el arte de Greco, en Pizarnik se percibe un “ocultamiento” de sus textos más radicalmente transgresores, que sólo publicó en vida en revistas —en general del exterior— y compartió exclusivamente con sus íntimos;
- frente a la actitud alegremente provocadora, desafiante y activista de Greco en lo social/artístico —ese “carnaval” del que el mismo autor habla⁶—, en Pizarnik se percibe, en dicho nivel, un juego ambiguo de transgresión/ocultamiento, ruptura/acatamiento.

De tal conjunto de rasgos, y por las limitaciones de espacio que plantea el presente trabajo, sólo desarrollaré a fondo el que considero el gran punto de coincidencia que determina ese “aire de familia” que percibo entre ambos artistas, en torno del cual —desde mi perspectiva— se articulan las demás similitudes y que, también, me permitirá especular acerca de sus diferencias —relacionadas en gran medida, como se verá, con el estado de receptividad respectiva del campo plástico y el literario y la inscripción estética de ambos artistas.

Ese punto privilegiado de articulación entre Alberto Greco y Alejandra Pizarnik tiene que ver, nuevamente, con el concepto de “texto” de Roland Barthes, en el sentido en que lo sintetiza el epígrafe con el cual he iniciado este artículo: la reversión de la obra sobre la vida del artista, por la cual ésta se puede leer como un “texto”, a consecuencia del doble movimiento de estetizar la vida y hacer obra con el cuerpo, en una especie de trabajo de lanzadera que tiende a fusionarlos, proceso que ambos artistas han manifestado explícitamente en dos textos especialmente reveladores de tal voluntad de fusión entre vida y arte, obra y cuerpo:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.⁷

Más que “pintor” de mis cuadros, me considero “pintado” por mis cuadros, que muestran mi propia imagen salvaje, siempre torturada, como es la belleza. Pinto porque si no reviento.⁸

Y, en efecto, resulta asombroso, al enfrentar la trayectoria artístico-vital de ambos creadores, el punto hasta el cual jugaron el cuerpo en sus respectivas obras. Si en el caso de Pizarnik ello se percibe en la modulación de su vida según el modelo literario del *poeta maldito* —“Mi vida perdida por la literatura a causa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real, pues éste no existe; es literatura”⁹— y de su obra como cuerpo verbal ontológicamente investido —tal como lo denota la cita anterior de *El infierno musical*—, en el caso de Greco también nos enfrentamos con la configuración de sí mismo como sucesivos personajes míticos —“En esa época Greco ya era un personaje de leyenda”, dice López Anaya en el artículo antes citado¹⁰, refiriéndose al año 1961— y la progresiva inscripción del cuerpo propio como obra de arte.

3. Estetización de la vida. Greco: “¿el farsante angélico?”

En Alberto Greco, tal gesto se percibe desde el comienzo de su irrupción en la vida cultural argentina, a la que ingresa junto con un grupo de jóvenes contestatarios que “se hacen notar por sus atuendos provocativos y sus ideas vagamente wildeanas”¹¹. Destaco este aspecto del “disfraz” pues implica un primer intento de inclusión del cuerpo en una “estética”, en una declaración implícita de que ser “artista” no tiene sólo que ver con “hacer obra”, sino con “vivir como obra de arte”, en una continuación del gesto surrealista de convertir la vida en obra de arte, conversión que se concreta en la construcción del *personaje del dandy existencialista*.

A esta primera y tímida articulación le sigue la construcción de un nuevo personaje social cuya “fama” perdurará hasta el fin de sus días: el del *vidente*. Al margen de sus posibles dotes genuinas para la adivinación, lo que me interesan son dos aspectos: primero, la asociación *artista/vidente* —proveniente, sin duda, de las famosas “Cartas del vidente” de Rimbaud— como una forma a la vez de repudiar la racionalidad y de proclamar que el arte se vincula con lo inconsciente y lo “sagrado”. Segundo, la continuación, transformada, del gesto textualizador de la vida; porque no basta con ser *vidente* en la obra —en este momento del desarrollo artístico de Greco, tanto pictórica como poética—, sino que es preciso *actuar* el vidente.

4. Ontologización del arte: ¿es posible rescatar el cuerpo cuando se lo convierte en objeto estético?

Si estas “estetizaciones” de la vida aparecen como un gesto que del arte va a la vida para incorporarla a aquél, la siguiente conversión —que nos lleva al ARTE VIVO-DITO y a los *collages* que me dieron la primera señal de una similitud entre Greco y Pizarnik— resulta mucho más radical y aparece como segundo movimiento de la “lanzadera” a la que me refería antes: la de ponerle el cuerpo al arte y convertirlo, así, en obra. Cito, para comenzar a tratar esta última mutación, los testimonios de Lea Lublin y Osvaldo Giesso, incluidos en el catálogo del IVAM: “[...] inclusive en una simple fiesta y reunión de artista como las que siempre se frecuentan, él tenía que realizar inclusive ahí una acción, que creo que es uno de los precursores de las acciones de artistas más que happenings porque eso no tenía una función de happening, sino el decir *Estoy haciendo conmigo mismo una obra, siendo yo el artista, yo mismo produzco el arte, es decir, yo soy el arte en ese sentido*”¹¹ (la cursiva es mía); “Los informalistas unían mucho el arte con la vida y Greco era especialista...”¹²

Estos primeros intentos de franqueamiento, sin embargo, pronto se van a convertir en las “intervenciones-acciones” a las que llamó ARTE VIVO-DITO y que, dentro de la lógica de aniquilación del objeto estético como tal —que pasa por una nueva relación con la materia, tomada de la realidad y no “trabajada” con el criterio tradicional de “factura estética”— y de conversión de la vida en obra de arte, aparecen como una consecuencia absolutamente lógica, pues llevan a un punto extremo la buscada articulación.

De tales “obras-intervenciones-acciones” surgidas a partir del manifiesto de Roma, las que me interesan para articular su proyecto estético con el de Pizarnik, son aquéllas donde se comprometen el propio cuerpo de Greco —el hombre-sandwich del salón Antagonismos 2, El Objeto, en el Museo de Arte Decorativo de París; los Vivo-Dito que protagoniza— o sus “equivalentes” sígnicos —los collages y dibujos donde incorpora su nombre o sus textos autorreferenciales¹³—, pues creo que sólo a partir de ellas puede captar la investidura estética de su suicidio, su carácter de último VIVO-DITO realizado por el artista.

En efecto, el hecho de que se “disfrazara” con bombachas turcas de color rojo y, con el torso desnudo, compusiera una crucifixión donde, en cada

una de sus manos (o en una sola, pues las versiones presentan una pequeña variante), había escrito la palabra “Fin”, no sólo se conecta con muchas de sus obras en las cuales aparece, con ánimo de transgresión, la temática religiosa —desde la exposición *Las monjas* hasta la performance-Vivo-Dito *Cristo 63* y la “crucifixión” de Kennedy—, sino que articula definitivamente la idea del artista “crucificado” por la sociedad. [Aquí no puedo evitar hacer la relación con ese autor que fue tan importante para gran parte de los artistas del *body-art* y los movimientos contestatarios de los sesenta y, por cierto, para Pizarnik —quien tradujo varios de sus textos—: Antonin Artaud y su obra sobre Van Gogh: *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*.]

En este punto es donde, desde mi perspectiva, se termina de articular la relación con Pizarnik y la tradición de los poetas malditos en la cual se inscribe la escritora argentina—Rimbaud, Lautréamont, Artaud—, según lo he planteado en mis trabajos sobre su obra. Pues al igual que ellos, Greco, en un gesto de rechazo simultáneo de la sociedad, el arte y la figura del artista tal como dicha sociedad los concibe, a favor de un arte que se fusiona con la vida y que se cumple sobre el cuerpo del artista, termina en un suicidio simultáneo de su arte y de sí mismo.

En este gesto transgresor, asimismo, inscribo por un lado la ruptura de los lenguajes de sus respectivas prácticas, recurriendo al lenguaje plástico en el caso de Pizarnik y al literario en el de Greco, y por otro lado la posición contestataria respecto del mundo del trabajo y la sexualidad. Paso a explicarme.

Respecto de la ampliación del propio lenguaje estético por medio del literario (Greco) y el plástico (Pizarnik) —que terminará en el pasaje a la realidad y la acción, en Greco, y, en Pizarnik, en la destrucción de su lenguaje poético cuidadosamente cultivado, a favor de un *pastiche* de lenguajes excluidos y “antipoéticos” y un franqueamiento extremo de los géneros literarios—, tanto como en el caso de Greco es claramente perceptible en la inclusión de palabras y textos en sus *collages*, en Pizarnik resulta más sutil, pero está igualmente presente. Me remito, como ejemplo, a su famosa definición de la poesía de 1962:

[...] En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una marca que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la

hoja de papel a un muro y la *contemplot*; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado.)¹⁴

Pero además de esta declaración de principios, en la poesía, la prosa y los *textos* de Pizarnik se produce un manejo del espacio de la página en blanco que lo incluye como elemento signifi-
cante, sea para “dibujar” sobre él, como en los dos ejemplos siguientes:

Alguien		
cae		
	en	
	su	
		primera caída. ¹⁵
		criatura en plegaria
		rabia contra la niebla
escrito		contra
en		la
el		opacidad
crepúsculo		
		no quiero ir
		nada más
		que hasta el fondo
oh vida		
oh lenguaje		
oh Isidoro ¹⁶		

sea para cubrirlo en su totalidad, obedeciendo a un gesto de desbordamiento que se articula con la inclusión de los “lenguajes excluidos” a los que antes me referí.

Respecto de la negación a inscribirse en el mundo del trabajo, sin renunciar por ello a obtener dinero de su arte —o de su familia y amigos—, no creo que sea necesario insistir en el gesto de implícita crítica a la sociedad que entraña —y que ya empieza a percibirse en Baudelaire, como tan perspicazmente lo ha señalado Pierre Bourdieu, al margen de que se pueda disentar con muchos aspectos de su enfoque del campo intelectual francés de 1830 en adelante¹⁷—,

mientras que creo que es preciso detenerse en la sexualidad heterodoxa de ambos artistas.

Ante todo, quisiera dejar en claro mi disidencia respecto de ciertos enfoques *gendered* del arte, que —como lo he señalado en la “Coda” de mi último libro sobre Pizarnik¹⁸— lo enfocan en relación exclusiva con la sexualidad del autor. El sentido en el cual lo tomo en cuenta dentro de la comparación entre Greco y Pizarnik es en el de rechazo al binarismo de la mentalidad moderna, el cual, además de manifestarse en el principio de “división” de las artes, la atribución de un “lugar” peculiar al arte —como “mercancía” una vez que se constituye el mercado de arte y como algo “separado” de la vida “en serio”— y de los otros pares binarios que Derrida ha señalado en sus análisis, también se manifiesta en la aplicación del binarismo a la sexualidad. En tal sentido, que ambos artistas hayan practicado una sexualidad heterodoxa, que además no opta por una de las alternativas hipotéticamente posibles —heterosexualidad/ homosexualidad—, sino por una bisexualidad con preferencia por las relaciones homosexuales, lo considero coherente con sus otros gestos de transgresión de las convenciones sancionadas por la sociedad, en tanto que no optan por *una* de las dos alternativas jerárquicamente planteadas por la lógica binaria de la sociedad del momento —arte/vida; integración en el mundo del dinero/exclusión respecto de él; heterosexualidad/ homosexualidad— sino por una tercera que transforma la lógica del “o esto o lo otro” en la del “esto y esto y esto...” y que, en palabras de Ana María Fernández, apuntaría a afirmar una Lógica de lo Otro frente a la Lógica de lo Mismo prevaleciente hasta la Modernidad¹⁹.

5. Del rizomático “paseo internacional del esquizo” a un lenguaje que culpablemente se “carnea”

Sin embargo, como lo señalé antes, en esta similar ontologización del arte y textualización de la vida que he captado como punto fundamental de coincidencia entre la poeta y el plástico argentinos, hay, también, diferencias fundamentales que, a la par que le dan una “tonalidad” diferente a sus producciones —la *fiesta* en el caso de Greco; el *resplandor del horror* en Pizarnik—, los ubican en posiciones diferentes dentro de sus respectivos campos artísticos. Para señalarlas, necesariamente tendré que ponerlos en relación con lo que estaba ocurriendo en la plástica y la poesía argentinas del momento.

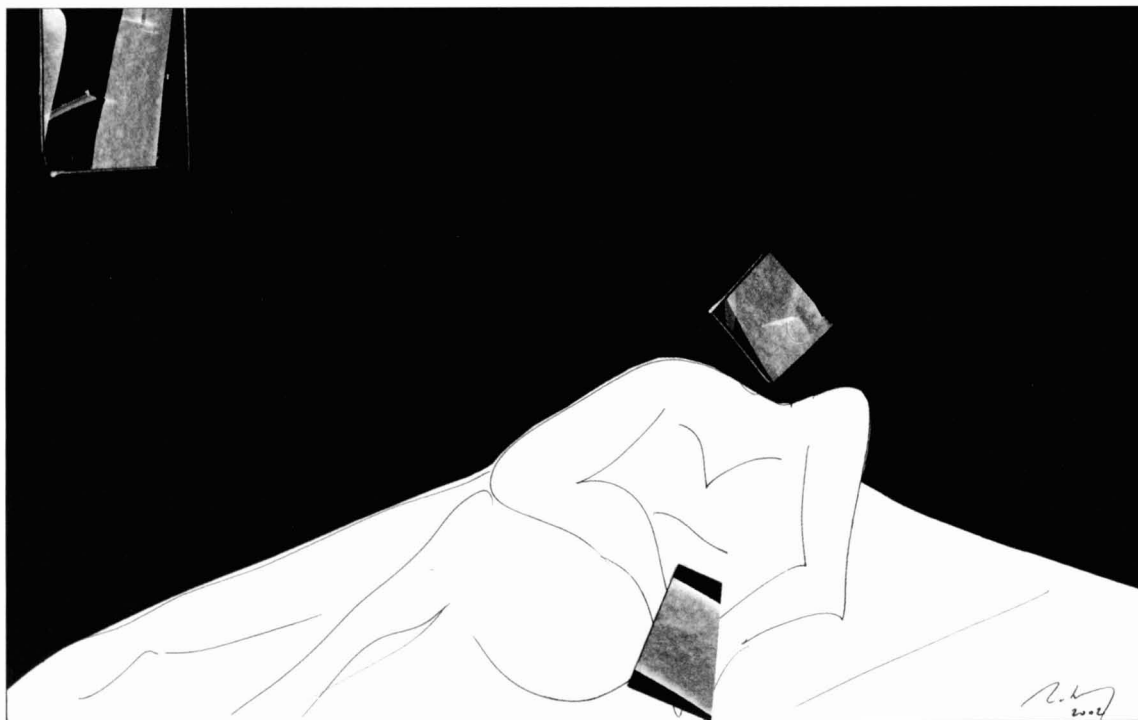
De acuerdo con las referencias a su evolución artística que encontramos en la bibliografía especializada²⁰, Greco se incorporó muy tempranamente a las tendencias artísticas más revolucionarias, que ponían en crisis el lenguaje pictórico y lo abrían hacia la realidad y el cuerpo, en los sucesivos “franqueamientos” que he sintetizado en el apartado anterior y que culminaron en el ARTE VIVO-DITO. Acompaña ese rápido tránsito una vida de viajes constantes en la que —en términos de Deleuze-Guattari— Greco hace rizoma con las diversas realidades y grupos de artistas con los que se va cruzando en su “paseo internacional del esquizo”²¹. Asimismo, ese trayecto de devenires, líneas de fuga y desterritorializaciones constantes está marcado por una impronta generalmente festiva de provocación e intervención social, si bien hay muchos testimonios —sea en su correspondencia o por diálogos, encuentros o charlas públicas— de una profunda angustia y desgarramiento interiores. También, por una ineludible voluntad de exponer ante el público y los artistas que lo rodean las sucesivas etapas de su trayecto de ruptura con el lenguaje artístico, en un vértigo transgresor que sólo parece detenerse en la destrucción final de cuerpo y obra en su suicidio.

Sin entrar a analizar la recepción que sus experiencias tuvieron en Brasil, Francia, Estados Unidos y España, cuando nos centramos en la recepción de sus exposiciones y acciones en Buenos Aires —entre 1959 y 1961 y en 1964— advertimos, por parte de la mayoría de los artistas que lo rodeaban y más allá de las acusaciones —que por cierto no faltaron— de “farsante” y “mitómano”, el reconocimiento y la valoración de sus experiencias, sin duda avanzadas para Buenos Aires. Es decir que entre Greco y sus compañeros del campo plástico hubo una sintonía que, aun reconociendo su carácter avanzado en muchos sentidos, señalaba una receptividad del campo plástico para las aventuras transgresoras.

El caso de Pizarnik es diferente. Aunque, al igual que Greco, en la década del cincuenta la poeta se pone en contacto con diferentes grupos poéticos de avanzada, se mantiene alejada de las tendencias que practican el coloquialismo y rompen con el canon poético elevado —las corrientes que se conectan con la poética del tango, por ejemplo—, adoptando una concepción del poema que no sólo valoriza su rigurosa elaboración formal y genérica, sino una selección léxica “culturalizada” y prestigiosa, que excluye cuidadosamente toda palabra que remita al contexto espacio-temporal concreto, a lo cotidiano, lo popular

y la sexualidad. Sin embargo, paralelamente —según el testimonio de sus amigos y lo luego recogido en la colección póstuma *Textos de Sombra y últimos poemas*—, va a ir elaborando textos donde, además de romper con esa concepción estilizada y culturalizada del poema, va a abrir la selección léxica a todos los lenguajes excluidos —que van del lenguaje obscuro a la risa, la parodia, el tango, el bolero, las formas más extremas de lo coloquial— y a practicar una hibridez genérica que lleva a sus producciones más allá de cualquier delimitación genérica, en una inversión de la poética “descarnada” que antes practicó, a favor de lo que he llamado un lenguaje *carneado*²².

Pero lo significativo es que, en un gesto de autocensura que refleja la censura de sus compañeros de trayectoria poética, va a mantener esos textos fuera del espacio “consagrado” del libro, reservándolos para publicaciones en revistas, extranjeras casi infaliblemente, como ocurre con *La condesa sangrienta*, que publica primero en 1965 en la revista *Diálogos* de México y luego, en 1968, en la revista *Testigo* de Buenos Aires, y con “La pájara en el ojo ajeno”, único de los fragmentos de “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa” que publica en vida y que aparece en *Papeles de Son Armadans* de Palma de Mallorca en 1971. El motivo del “ocultamiento” de esos materiales radicalmente transgresores hay que buscarlo en la repulsa que produjeron entre los poetas y escritores cuya opinión Pizarnik tenía en alta estima y que, según el testimonio de uno de sus amigos, los calificaron de “porquerías”, instándola a dejar de ocuparse de ellos para volver a la “poesía en serio” que escribía antes²³. En mi opinión, esto demuestra que, mientras en el caso de la plástica y de Greco hubo una recepción positiva por parte de su campo intelectual, que en cierta forma legitimó el tono de “fiesta”, “carnaval” y provocación festiva de sus intervenciones destructoras del lenguaje plástico y “desfetichizadoras” del objeto estético como tal, en el de Pizarnik, el rechazo de sus pares a la ruptura del “poema” tal como lo concebían, sumó un nivel mayor de angustia al que, de por sí, implicaba destruir su poética anterior, basada en un respeto casi sagrado por el material y una “fetichización” del poema. Porque, como lo he dicho en trabajos anteriores, para quien había hecho del poema su *patria*, destruirla implicaba quedar a la intemperie, una intemperie, además, repudiada por sus pares. Y no sólo por sus pares del momento: cuando en 1982 —es decir, diez años después de su muerte—



se publicó *Textos de Sombra y últimos poemas*, González Lanuza en su crítica del diario *La Nación* lamentó la “irresponsabilidad” de las compiladoras al publicar esos textos “lamentables”.

En este contexto de incomprensión para su voluntad de dar “el gran salto”²⁴ —que interpreto como la destrucción del lenguaje poético, al estilo de las destrucciones y franqueamientos de Greco— y de hablar con una “voz nueva, desconocida”²⁵, creo que, además de lo relativo a la carga subjetiva de desolación, se puede “leer” un estado diferente de receptividad en el campo literario respecto de las experimentaciones con el propio lenguaje y de la destrucción del objeto estético, por comparación con la actitud en el campo de la plástica, que, como señalé antes, acompañó a Greco en su gesto transgresor.

Es decir que acercar la obra de Pizarnik a la de Greco, me ha permitido, por un lado, incluirlos a ambos en un movimiento de estallido de la obra de arte concebida como objeto trabajado con el criterio tradicional de “factura estética” y de conversión del propio cuerpo en objeto estético, que apunta, en concordancia con la teoría kristeviana²⁶, además de a una opción individual, a un estado revolucionario del campo artístico argentino del momento, en el que lo *simbólico* cede bajo el impacto de lo

semiótico, en su triple sentido subjetivo, lingüístico e institucional.

Sin embargo, en relación con el resultado final —el suicidio del artista— la lúcida y explicativa teoría de Kristeva termina cayendo en un *impasse* —como lo he señalado en mi estudio sobre su obra²⁷—, pues contrariamente a lo que sostiene en su bellissimo estudio *La Révolution du langage poétique*, al menos en estos dos casos —y otros que luego citaré—, el artista, al franquear ese límite interno del proceso de la significancia donde reina la pulsión de muerte, a pesar de hacer de la muerte y la violencia un significante, queda a merced de ella y ésta termina inscribiéndose letalmente en él.

Es decir que, en este punto, nos enfrentamos con una imposibilidad u obstáculo —¿epistemológico?, ¿social?, ¿antropológico?—: parecería que, cuando se le pone el cuerpo al arte, cuando se lo vuelve “vida”, sea desde el carnaval o el horror, algo entra en crisis y la fiesta o la angustia terminan igual: un cuerpo atosigado de pastillas [o con un tiro en el pecho, volando por la ventana, perdido en el delirio] al que ninguna “puesta en escena” —sean crucifixiones o muñecas maquilladas— rescata de su condición de *resto*, de *abyección* donde toda estética, toda ética y toda poética naufragan.

6. “El resto es silencio”²⁸

¡Viva la muerte!

Consigna de la Guerra Civil española

Isidore Ducasse, “conde de Lautréamont” [¿L’autre à Mont(èvideo)?], poeta franco-uruguayo muerto inexplicablemente en París en 1870, a los 24 años, tras escribir *Les chants de Maldoror*, uno de los textos más transgresores del siglo XIX; Arthur Rimbaud, poeta francés, “suicidado” para la poesía a los 20 años, en 1874, y muerto en Marsella a causa de la amputación de la pierna derecha en 1891, a los 37 años, tras ser durante años traficante de armas en África; Antonin Artaud, poeta, actor y teórico del teatro, esquizofrénico, muerto en París en 1948 a los 52 años; Alejandra Pizarnik, poeta argentina, suicidada en Buenos Aires en 1972 a los 36 años; Vincent Van Gogh, pintor holandés, esquizofrénico, suicidado de un tiro en el pecho en 1890, a los 37 años, en Auvers-sur-Oise; Alberto Greco, plástico argentino, suicidado en Barcelona en 1965, a los 35 años; Rudolf Schwarzkogler, plástico vienés, muerto a los 29 años en circunstancias dudosas —para algunos, como consecuencia de la progresiva amputación del pene, registrada fotográficamente; para otros, tras arrojarle por la ventana en una imitación del “Salto en el vacío” de Yves Klein; para otros, por fin, como consecuencia de una drástica dieta de adelgazamiento para purificar su cuerpo— en 1969...

¿Cómo dar cuenta de estos y otros plásticos y poetas que le pusieron el cuerpo a su arte hasta el punto de la locura y la muerte? Como lo he señalado antes, la hermosa teoría kristeviana, que explica de manera singularmente esclarecedora el sincronismo del estallido en el plano lingüístico-subjetivo-institucional, en última instancia no resulta satisfactoria a la hora de las consecuencias subjetivas del afrontamiento de la pulsión de muerte. Tampoco me satisface plenamente recurrir a la explicación de Foucault, quien afirma que cada época construye sus propias enfermedades y “locuras” en función de lo que excede la cuadrícula disciplinaria de la episteme en la que se inscribe, y así lo que para el momento histórico resulta impensable, “otro”, diferente, es excluido del ámbito de la normalidad y convertido en ese “otro-en-menos” de la enfermedad o la locura, conduciéndolo necesariamente a la muerte²⁹, pues, en su generalidad, implicaría desconocer las transgresiones de otros artistas que, incluidos en la estética de destrucción de la obra de arte, no pusieron, sin embargo, su cuerpo en el lugar de aquélla.

Esta falta de explicación, desde mi perspectiva, nos indica uno de los caminos no sólo posibles sino necesarios de la reflexión estética contemporánea para que, más allá de la comprobación del poder seductor y devastador de la obra de estos y otros autores que apostaron a unir vida y arte, podamos decir, ante el resto abyecto de sus cuerpos suplicidos, algo más que el hamletiano “the rest is silence”.

Bibliografía

1. Sobre Alberto Greco

Adams, Beverly, “Drawing Beyond the Margins: A Critique of the Line”, Catálogo de la exposición *Realigning Vision: Alternative Currents in South American Drawing* (ed. Mari Carmen Ramírez), Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin, 1997.

Alonso, Rodrigo, Catálogo de la exposición *Arte de Acción 1960-1990*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1998.

Catálogo de la exposición *Alberto Greco a cinco años de su muerte*, Buenos Aires, Carmen Waugh, 1970.

Catálogo de la exposición *Arte de Acción 1960-1990*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1998.

Catálogo de la exposición *El grupo informalista argentino*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1978.

Catálogo de la exposición *Greco Santantonin*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1987.

Catálogo de la exposición *Realigning Vision: Alternative Currents in South American Drawing* (ed. Mari Carmen Ramírez), Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin, 1997.

Gibson, Edith A., “Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing”, Catálogo de la exposición *Realigning Vision: Alternative Currents in South American Drawing* (ed. Mari Carmen Ramírez), Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin, 1997.

Glusberg, Jorge, *Del pop-art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Edic. de Arte Gaglianone, 1985.

—, “Cincuenta años de arte argentino”, Catálogo de la exposición *Arte Argentino Contemporáneo. Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. España, 1994.

Kuspit, Donald, “Indefinite Art” (sobre la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*. New York, Queens Museum of Art, 1999) ArtNet Worldwide Corporation, New York, NY, 1999.

López Anaya, Jorge, *Estética de la incertidumbre*, Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm Editora, 1999 [en especial: “Objetos de ansiedad” y “Desmaterialización de la obra de arte”].

—, “Modernismo-tardomodernismo en el arte argentino 1945-1985, Catálogo de la exposición *Arte Argentino Contemporáneo. Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, España, 1994.

Noé, Luis Felipe, “Alberto Greco”, Catálogo de la exposición *Greco Santantonin*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1987.

Oliveras, Elena, “Noventa-Sesenta-Noventa”, Catálogo de la exposición *Noventa-Sesenta-Noventa*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1997.

Perazzo, Nelly, “Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina”, Catálogo de la exposición *El grupo informalista argentino*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1978.

Ramírez, Mari Carmen, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, Catálogo de la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*. New York, Queens Museum of Art, 1999.

Saura, Antonio et al., Catálogo de la exposición *Alberto Greco*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González, 1991-1992.

2. Sobre Alejandra Pizarnik

Graziano, Frank, *Semblanza*, México, F.C.E., 1996.

Piña, Cristina, “Alejandra Pizarnik: la construcción/destrucción del sujeto en la escritura”, en Juan Orbe (comp.), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.

—, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1999.

—, *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1999.

Pizarnik, Alejandra, *Zona prohibida*, Veracruz, Ediciones Papel de envolver/Colección Luna Hiena, 1982 (Poemas y dibujos).

—, *Poemas completos y prosa escogida* de Alejandra Pizarnik, Buenos Aires, Corregidor, 1993.

¹ “There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy” (“Hay más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, / de las que sueña tu filosofía”, *Hamlet*, acto I, escena 5).

² Cristina Piña, “Alejandra Pizarnik y Silvina Ocampo: la legitimación de un espacio transgresor dentro del campo intelectual argentino”, en María Claudia André / Patricia Rubio (eds.), *Entre mujeres. colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*, Santiago de Chile, Red Internacional del Libro, 2005; *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1999; “Prólogo y selección antológica” a Alejandra Pizarnik, *Textos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 1999; *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1999 (reedición corregida de la primera edición, publicada en Editorial Planeta, Col. Mujeres Argentinas, 1991 [Segundo Premio Municipal de Ensayo 1991-1992, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires]); “Alejandra Pizarnik: la extranjera”, en *Mujeres argentinas*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1998; “Alejandra Pizarnik: la construcción/destrucción del sujeto en la escritura”, en Juan Orbe (comp.), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994; Edición de los *Poemas completos y prosa escogida* de Alejandra Pizarnik, Buenos Aires, Corregidor, 1993; Introducción, esbozo biográfico y selección antológica de los poemas para el fascículo *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Col. “Los Grandes Poetas”, Centro Editor de América Latina, 1988; *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1981.

³ Alejandra Pizarnik, “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, en *Textos de Sombra y últimos poemas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982 [*Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1993, págs. 293-364].

⁴ Roland Barthes, “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987 (págs. 73-82).

⁵ A los efectos del presente trabajo, no entro en el tema de hasta qué punto fue accidental o voluntaria la ingesta de pastillas de Seconal que terminaron con su vida, pero mi cautela al respecto está expresada en la mencionada biografía (págs. 199-200, 2ª edición).

⁶ Francisco Rivas, “En nombre de la Tía Ursulina”, en Antonio Saura et al., *Catálogo exposición Alberto Greco*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González, 1991-1992 (pág. 198).

⁷ Alejandra Pizarnik, *Obras completas*, pág. 156 [El poema pertenece a su último libro publicado en vida: *El infierno musical*].

⁸ Jorge López Anaya, “Alberto Greco. Un extravío de tres décadas”, en *Alberto Greco. Un extravío de tres décadas. Buenos Aires marzo 1996*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1995 (pág. 6).

⁹ Alejandra Pizarnik, “Diario”, en Frank Graziano, *Semblanza*, México, F.C.E., 1996.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 6.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 192.

¹² *Ibíd.*, pág. 194.

¹³ De los de este tipo que he podido ver —por cierto que en fotografía—, los que me resultan más significativos son la “Obra desaparecida, 1963” —Catálogo del IVAM, pág. 213—, y los collages 6 y 14 de la exposición de Buenos Aires de 1996, reproducidos en las páginas 13 y 21 del Catálogo antes citado.

¹⁴ Alejandra Pizarnik, “El poeta y su poema”, en *Obras completas*, págs. 367-358.

¹⁵ Ob. cit., pág. 252.

¹⁶ Ob. cit., pág. 255.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, Col. Argumentos, 1995 (págs. 79-136 en especial).

¹⁸ Cristina Piña, “Coda”, en *Poesía y experiencia del límite*, págs. 141-146.

¹⁹ Ana María Fernández, *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires, Paidós, 1994 (1ª reimp.).

²⁰ Sobre todo en los catálogos del IVAM y de la exposición *Alberto Greco. Un extravío de tres décadas* antes citados y en el texto de Luis Felipe Noé escrito para la exposición de 1970 en Carmen Waugh y reproducido en el catálogo de la exposición *Alberto Greco y Rubén Santonin*, Fundación San Telmo, Buenos Aires, 1988.

²¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985; *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1988.

²² Cristina Piña, *Poesía y experiencia del límite*, pág. 118.

²³ Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor, 1999 (pág. 193).

²⁴ Tomado del poema sin título ni fecha pero, por su ubicación en la compilación de Orozco y Becció, escrito entre agosto y septiembre de 1972 (Pizarnik se suicidó el 25 de septiembre de ese año); *Obras completas*, pág. 254.

²⁵ Tomado de un poema también sin fecha, pero escrito en 1972 por su ubicación en la compilación citada (op. cit., pág. 248).

²⁶ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Ed. du Seuil, Tel Quel, 1974; “Le sujet en procès” y “Maternité selon Giovanni Bellini”, en *Polylogue*, Paris, Ed. du Seuil, Tel Quel, 1977; *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1988; Cristina Piña, “Julia Kristeva: la otra voz”, en Marta López Gil (comp.), *Mujeres fuera de quicio. Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, Col. Temas y Debates, 2000 (págs. 213-236).

²⁷ Cristina Piña, “Julia Kristeva: la otra voz”, ob. cit., págs. 227-228.

²⁸ “The rest is silence”, *Hamlet*, acto V, escena 2.

²⁹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979 [11ª edición]; *Historia de la locura en la época clásica I y II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 [7ª reimpresión]; *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI Editores, 1987 [15ª edición]; Carlo Sini, “Foucault”, en *Semiótica y filosofía*, Buenos Aires, Hachette, 1985 (págs. 123-165).